

Neris González Bello/Liliana Casanella Cué

Ein Gegenentwurf zur *salsa*. Die *timba cubana*

Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschien in der Musik Kubas ein neuer Begriff, den Komponisten und Musiker gleichermaßen verwendeten, um neue Formen der populären Tanzmusik zu bezeichnen: die *timba*. Genau an diesem Begriff entzündet sich die gegenwärtige Polemik von Kritikern, Musikwissenschaftlern und anderen Experten. Wie in solchen Fällen üblich, stehen sich Positionen gegenüber, die von der Verteidigung des Begriffes bis zu totaler Unkenntnis des Themas reichen. Zwischen diesen Positionen zu vermitteln, ist unumgänglich, zieht man die spärliche Literatur, die bisher zu diesem Thema existiert, in Betracht. Damit soll jedoch keineswegs ein Schlusspunkt unter die bisherige Diskussion gesetzt werden.

Die theoretische Diskussion über die *timba* ist ausgesprochen komplex, da es sich um ein sehr aktuelles Phänomen handelt, das sich auch weiterhin spürbar verändert. In theoretischen Studien zur Musik ist es nötig, eine gewisse zeitliche Distanz aufzubauen, um zu soliden und sicheren Kriterien zu gelangen. Dies ist bei der *timba* im Hinblick auf ihre Charakteristika schwierig. Es ist bezeichnend, dass die *timba*, die als Musikform gleichsam nahezu alle zeitgenössischen Stile tanzbarer Musik Kubas in sich vereint, getragen wird von einer Reihe musikalischer wie auch außermusikalischer Elemente, die eine bessere Annäherung an dieses Phänomen erlauben.

Die Ursprünge des Begriffes reichen mehrere Jahrzehnte zurück. In unserem Land gibt es schon seit langem vielfältige Bedeutungen des Begriffes, die aus völlig verschiedenen Lebensbereichen stammen. In der Musik sehen verschiedene Komponisten, Interpreten und Wissenschaftler die Gruppe "Irakere"¹ als Urheber der aktuellen *timba*. Sie führen an, dass das Publikum den Ausdruck "la timba está buena"²

¹ Kubanische Musikgruppe, 1973 unter der Leitung des Pianisten Jesus "Chucho" Valdés gegründet, die sowohl *Latin-Jazz* als auch tanzbare Populärmusik spielt.

² "Die *timba* ist gut".

verwendete, um seine Zustimmung zum neuen Klang der Gruppe zu zeigen, der aus Veränderungen in der Instrumentierung entstand. Andere Stimmen verweisen auf die Existenz der gleichen Phrase im Zusammenhang mit dem Genre der *rumba*, etwa seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Daneben bezeichnet „pan con timba“³ in der traditionellen Küche Kubas die Kombination von Brot mit einer Süßspeise aus Guaven. Schließlich gibt es in Havanna noch einen Ortsteil mit dem Namen „Timba“.

Die *timba* ist ein musikalisches Phänomen, dass sich in Kuba seit den siebziger Jahren entwickelt hat, vor allem durch die Gründung der Kunst- und Musikhochschulen.⁴ Damals begann eine Generation junger Musiker, ihrer Kompositions- und Spielweise jazzige Elemente sowie dem *son* fremde Elemente hinzuzufügen. Dieser Prozess zeigte erstmals Ende der achtziger und zu Beginn der neunziger Jahre hörbare Ergebnisse, die auch das Resultat einer Reihe sozialer Faktoren waren, die der *timba* ihre heutige Form gaben.⁵

Es ist unbestreitbar, dass der Ausdruck *timba* als Bezeichnung für populäre Tanzmusik erst in dieser Phase aufkam. Er wurde Anfang der neunziger Jahre für die Musik übernommen, die bereits seit etwa fünf Jahren im Repertoire verschiedener Gruppen zu finden war. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde diese als *salsa* bezeichnet, mit allen existierenden Beinamen (wie *salsa dura*, *salsa erótica*, etc.). Die ersten Kontakte mit der aus New York stammenden *salsa*-Bewegung kamen in den frühen achtziger Jahren zustande. Zunächst gab es auf Fachkongressen große Diskussionen, in denen überwiegend eine strikte Ablehnung des Begriffs *salsa* propagiert wurde. Die gleichen Leute, welche die Bezeichnung mit der Begründung abgelehnt hatten, die Musik sei dem *son* zu ähnlich, um als neuer Stil zu gelten, lehnen heute häufig mit der gleichen Begründung auch die Bezeichnung *tim-*

³ „Brot mit timba“.

⁴ In Havanna sind dies die *Escuela Nacional de Música* (Nationale Hochschule für Musik) und das *Instituto Superior de Arte* (Kunsthochschule, die auch über eine Musikabteilung verfügt).

⁵ Die *timba* konnte in Kuba nur in genau dieser Zeit entstehen, bedingt durch außermusikalische Gründe. Die „Spezialperiode in Friedenszeiten“, die zu einem erheblichen Wandel des Landes, v.a. in ökonomischer Hinsicht, führte. Die neue Orientierung der Kulturpolitik, die Zunahme des Tourismus und der Werteverlust in der Bevölkerung, ebenso wie die Legalisierung des Dollars bestimmten ihre Charakterzüge, darunter unter anderem ihre Aggressivität.

ba ab. Das Interesse an diesem Thema zog auch außerhalb Kubas weite Kreise. Hierauf beziehen sich auch Victoria Eli und María de los Angeles Alfonso, wenn sie schreiben:

Tagespresse und Fachzeitschriften bieten keine angemessenen Informationen über diese neue Musik [die *salsa*]. [...] Sie verkennen die Verbindungen der *salsa* zur zeitgenössischen kubanischen Tanzmusik. [...] Nur selten erscheinen Artikel, die die kubanische Musik als direkten Vorläufer darstellen, und höchst bedeutende Aspekte werden ignoriert, wie z.B. die vorrangige Stellung des kubanischen *son* innerhalb der charakteristischen musikalischen Elemente der *salsa*. Hier werden die Konsequenzen der langen Abwesenheit unserer Musiker von der internationalen Musikszene deutlich spürbar.⁶

Später übernahm man den Begriff *salsa* auch in Kuba, um die Musik der meisten zeitgenössischen Gruppen zu beschreiben, ohne auf Unterschiede der Gruppenbesetzungen oder Stile zu achten, und so erreichte sein Gebrauch in kurzer Zeit eine bemerkenswerte Verbreitung. Gruppen wie "Issac Delgado y su Orquesta", "Adalberto Alvarez y su Son", "NG la Banda", "Juan Formell y Los Van Van", "La Charanga Habanera", "Yumurí y sus Hermanos" u.a. beanspruchten das Modeetikett *salsa* für ihre Musik, denn sie fanden darin den einzig gangbaren Weg für einen Zugang zum internationalen Markt. Dies taten sie jedoch, ohne sich darum zu kümmern, auch vom musikalischen Standpunkt aus den Kriterien dieser Musik zu entsprechen.

Ogleich aus diesem Grund jegliche tanzbare Musik, die nach karibischen oder lateinamerikanischen Rhythmen klang, auf der ganzen Welt *salsa* genannt wurde (unser Land mit eingeschlossen), hat die kubanische Musik in den letzten Jahren des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts schließlich doch noch einen eigenen Namen gefunden. Bei vielen Gelegenheiten wurde der Begriff *timba* jedoch ausschließlich als ein Mittel des Marketings bezeichnet, bei dem die Absicht zur Abgrenzung der kubanischen Musik von der so genannten *salsa erótica* oder *salsa romántica* aus Puerto Rico oder New York an erster Stelle stand. Namen wie *hipersalsa*, *heavy salsa* oder *salsa dura*⁷ wur-

⁶ Eli/Alfonso (1999: 199).

⁷ Victoria Eli und Maria de los Angeles Alfonso weisen darauf hin, dass der Begriff *hipersalsa* von Antonio Mora aufgebracht wurde, einem Musikforscher und Journalisten aus Bilbao, während die Begriffe *salsa dura* oder *heavy salsa* umgangssprachlich Verwendung fanden. Die beiden letzteren wurden mit zeitweiligem Erfolg auch von den Musikern verwendet (Eli/Alfonso 1999: 214).

den zeitweise ebenfalls zur Bezeichnung der neuen kubanischen Tanzmusik verwendet. Es lassen sich also zwei Musikrichtungen unterscheiden, die, obwohl sie analog und gleichzeitig existieren, sich doch in bestimmten Wesensmerkmalen von einander unterscheiden:

Der Begriff *timba* wurde von den jüngeren Musikergenerationen wieder aufgenommen, um die neueren Formen kubanischer Tanzmusik, in denen die Einflüsse der karibischen *salsa* und anderer Formen internationaler Populärmusik unmittelbar spürbar sind, von der älteren Musik zu unterscheiden.⁸

Obwohl die Gruppe "Irakere" als direkter Vorläufer der neuen *timba* gilt, so ist es dennoch niemand anders als José Luis Cortés, genannt "El Tosco" (Der raue Kerl) mit seiner Band "NG La Banda", dem die Hauptrolle bei der Etablierung dieser Bezeichnung zugeschrieben wird. Andere populäre Gruppen wie "Paulo F. G. y su Elite", "Charanga Habanera", "Danny Lozada y la Timba Cubana", "Manolín el Médico de la salsa", "Klímax", "Bamboleo" oder "Charanga Forever" schlossen sich ihm an. Aber "El Tosco" ragt als Hauptperson heraus, und das nicht nur als Musiker, sondern auch als Förderer zahlreicher Projekte, die zur *timba* zählen.⁹ Seine Äußerungen zur *timba* sind insofern interessant, weil sie eine sowohl musikalische als auch soziale Charakterisierung der Musik darstellen:

In musikalischer Hinsicht vereint die *timba* viele Sachen in sich. Sie ist *bomba*, Jazz, *mozambique*, *rumba*, *son* und gute Musiker. Die *timba* ist unser Stoff für die Welt. Außerdem kann ich gar nicht wie ein *salsero* spielen. [...] Die *timba* ist in den Straßen, den Warteschlangen, der Art der Leute, zu sprechen und zu tanzen. Sie ist eine Haltung zum Leben, hier und heute in Kuba, und wir als Musiker spiegeln diese in unseren Liedtexten wider.¹⁰

Diese Gedanken werden bekräftigt vom Komponisten und Leiter der Gruppe "Los Van Van", Juan Formell, der sagt:

Timba ist das, was wir hier und jetzt gerade machen, und das nichts gleicht, was in anderen Ländern der Region verkauft oder gehört wird. *Timba* gibt es in der Musik von "[Los]Van Van", von Issac [Delgado],

⁸ Eli/ Alfonso (1999: 214).

⁹ Dazu zählt auch die Aktion "gira por los barrios" ("Tournée durch die Stadtviertel"), die die Integration dieser wichtigen Gruppen in das Leben der Vorortgemeinden Havannas anstrebte und die die Popularität dieser Gruppen noch erhöhte.

¹⁰ Henry (1998: 23).

von Adalberto [Álvarez], von "El Tosco". *Timba* ist diese *heavy salsa*, wie sie ein Journalist in den Vereinigten Staaten genannt hat.

Man nehme ein Gefäß, tue ein bisschen *son*, Rock, *rumba*, *songo* und Jazz hinein, und gebe diese Mischung tagein, tagaus einem Musiker in Kuba zum Frühstück! Wenn dieser Mensch zu spielen anfängt, kann man das Resultat in Klubs wie "La Tropical", "El Palacio [de la Música]" oder hier in diesem Amphitheater hören.¹¹

"Los Van Van" haben sich, obgleich sie nicht repräsentativ für die kraftvolle *timba* sind, auch nicht aus dieser heraushalten können. Dies ist ein interessanter Fall, der eine andere praktische Herangehensweise als die der anderen Musiker darstellt. Hier entsteht das typische Beispiel einer "Grenz-*timba*", ein *songo*, "der zu diesem aktuellen Klang neigt und sich darauf hin entwickelt, ohne eine echte Repräsentation desselben zu werden".¹² Und so ist Issac Delgado mit seinem Orchester zwar zum typischen Vertreter der *salsa erótica* im New Yorker Stil in Kuba geworden, ohne jedoch den Rückgriff auf die charakteristischen Elemente der zeitgenössischen kubanischen Musik zu unterlassen.

Die Spielweise der *timba* wird also musikwissenschaftlich als Einstellung der kubanischen Komponisten und Arrangeure zur Instrumentierung charakterisiert, die ein neues klangliches Ergebnis immer auf der Basis eines traditionellen Musikstils hervorbringt. Die Verwendung des neuen Begriffs impliziert also nicht notwendigerweise den Verzicht auf die traditionellen Genre-Definitionen wie *son*, *rumba*, *songo* etc., die üblicherweise den Liedern der populären Tanzmusik hinzugefügt werden. Vom musikalischen Gesichtspunkt aus bleiben diese Genres die zentralen Elemente des Repertoires. So können *son* und *timba*, oder auch *songo* und *timba*, um nur zwei Beispiele zu nennen, gleichzeitig existieren und im Gesamtklang enthalten sein, der den charakteristischen Sound einer bestimmten Gruppe ausmacht.

Ohne Zweifel ist das aktuellste Konzept, – freilich ohne Absolutheitsanspruch – die Definition von Danilo Orozco, der die *timba* als ein "Misch-Genre" klassifiziert.¹³

¹¹ Henry (1998: S. 23).

¹² Gespräch mit Danilo Orozco.

¹³ Danilo Orozco hat seine Theorie des "Misch-Genres" (*inter-género*) auf verschiedenen Fachkonferenzen in Havanna vorgestellt. Zudem sind seine Argumente in einem Sonderdruck des *Seminars für Musikwissenschaft der Universität Chile* wiedergegeben, in einem Sonderdruck von *Fun Music* in Bogotá sowie

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass dieser Begriff sich nicht auf die gewohnte Mischung von Genre-Elementen bezieht, die in traditionellen paarweisen Kombinationen wie *bolero-chá*, *bolero-son*, oder *rumba-songo* in der kubanischen Populärmusik häufig zu finden sind. In diesen lässt sich genau bestimmen, wann ein Genre endet und das andere beginnt. In der Regel kann man dies an der Struktur erkennen, denn ein Genre – in unseren Beispielen *bolero* oder *rumba* – ist leicht als Einleitung zu identifizieren, und das andere als *montuno* – hier etwa *songo*, *cha-cha-chá* oder *son*. Die von Orozco vorgeschlagene Klassifikation bedeutet hingegen eine konkrete Mischung verschiedener Genre-Elemente.

Das “Misch-Genre” ist keine zeitgenössische Errungenschaft, es existiert seit Jahrhunderten, nicht nur in der kubanischen Musik. Neu ist jedoch die systematische Ausführung, seine Verwendungshäufigkeit und seine Hervorhebung als Phänomen, die den Komponisten nicht notwendigerweise bewusst sein muss. Im Allgemeinen fließt es unbewusst in die Kompositionen ein, auch als Folge des Globalisierungsprozesses, der unter anderem durch den Verlust von Grenzen charakterisiert ist. Vom musikalischen Standpunkt aus gesehen äußert sich dieser Prozess in einer starken Präsenz von Mischstilen und “Misch-Genres”, deren Zunahme positiv zu bewerten ist, wenn man sich vor Augen hält, dass die Kunst niemals außerhalb gesellschaftlicher Prozesse und Veränderungen stehen kann.

Das Ziel einer möglichst genauen Annäherung an die *timba* macht ihre Verortung in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext unumgänglich. Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass eines ihrer charakteristischsten Merkmale, das auch den meisten Widerstand provoziert hat, die offensichtliche Aggressivität ist. Die *timba* kanalisiert eine ganze Reihe von menschlichen Reaktionen auf die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen. Dies macht den Einsatz der Soziologie zu ihrer Erforschung nötig.

Eines der wichtigsten und gleichzeitig umstrittensten Elemente der *timba* ist zweifellos der Text als Träger einer sprachlichen und sozialen Botschaft. Die neunziger Jahre waren für die kubanische Bevölkerung eine sehr schwierige Zeit, die sich jedoch als eine Periode der

ausführlich in Kapitel II seines Buches *Globale Geschichte der Kubanischen Musik*, das in Spanien von der SGAE vorbereitet wird.

sprachlichen Mobilisierung erwies, in der sich die Sprache veränderte und neue Ausdrucksformen entstanden. In diesem Fall hatte die populäre Musik einen bestimmenden Einfluss auf die populäre Sprache der Kubaner, die Tanzmusik wandelte sich zum Sprachrohr sozialer Ereignisse. Um die kubanische Realität nachzuvollziehen, kann man sich an die *estribillos* dieser Musik halten, in denen sich das tägliche Geschehen erheblich stärker widerspiegelt als in den Texten der *canciones* und anderer Genres, die entweder nicht diesen Grad der Unmittelbarkeit besitzen oder in einer Form vorgetragen werden, die keine direkte Kommunikation mit dem Publikum erlaubt, wie dies bei der *timba* der Fall ist.

Auch in struktureller Hinsicht ergaben sich einige Veränderungen. Beim Übergang zum *montuno* bestehen bei der *timba* verschiedene Möglichkeiten, in denen sich zum Beispiel die Improvisationsfreudigkeit des *Lead*-Sängers zeigen oder sich ein Chor mit einem Refrain präsentieren kann. Auch kann sich eine Phrase in die zentrale Idee dessen verwandeln, was gesungen wird. Dies stachelt das Publikum an und führt zu einer erhöhten Identifikation mit dem Sänger. Es gibt eine spürbare Ausdehnung der improvisierten Texte, was vermutlich damit zusammen hängt, dass die Lieder zur Begleitung des tanzenden Publikums gespielt werden. Das äußert sich nicht nur in der Hinzufügung zahlreicher verschiedener Chorphrasen, sondern auch in der Ausweitung des eigentlichen Themas. Auch die einzelnen Verse der Strophe werden länger.

Das Vorhandensein von verschiedenen *estribillos* – nicht nur eines einzigen, der ständig wiederholt wird – bekommt eine große Bedeutung hinsichtlich der kommunikativen Funktion. Gerade dort konzentrieren sich die “Haken”, also diejenigen Elemente, die auf das Publikum wirken und ein Lied populär machen. Diese *estribillos* werden miteinander verbunden (wenn auch nicht immer auf geglückte Weise), um eine semantische Kohärenz hinsichtlich des Rhythmus und des Klangs zu erreichen. Nehmen wir als Beispiel das Stück “El Temba” der Gruppe “La Charanga Habanera”:

Coro 1:

Búscate un temba que te mantenga

pa’ que tú goces, pa’ que tú tengas.

Chorus 1:

Such’ dir einen Alten, der dich aushält,

damit’s dir gut geht, damit du was hast.

Coro 2:	Chorus 2:
No te equivoques con el temba, pa' que tú goces, pa' que tú aprendas.	Irre dich nicht in dem Alten, damit's dir gut geht, damit du dazu lernst.
Coro 3:	Chorus 3:
Que pase de los 30 y no llegue a los 50. Eh! Pa' que te dé la cuenta.	Der älter ist als 30 und nicht an die 50 rankommt. Eh! Damit er dir die Rechnung zahlt.
Coro 4:	Chorus 4:
Pa' que tú goces, pa' que tú aprendas	Damit's dir gut geht, damit du dazulernst.
Coro 5:	Chorus 5:
Pa' que tengas lo que tenías que tener	Damit du hast, was du unbedingt haben musst.
Coro 6:	Chorus 6:
Un papirriqui, con juaniquiqui.	Einen reichen Papi, mit viel Kohle

Das tägliche Geschehen wird zum großen Thema der tanzbaren populären Musik. Gleichzeitig gehen große traditionelle Themen verloren, etwa Lieder über bestimmte Orte oder Persönlichkeiten. Es gibt eine starke Zunahme von Themen der afrokubanischen Religionen, und es tauchen Figuren auf wie der *temba*, die stets widerspiegeln, was tagtäglich in Kuba geschieht. Der *temba* bekommt eine neue Bedeutung, der Begriff spielt auf jemanden an, der neben seinem hohen Alter auch viel Geld besitzt. Zudem taucht die *shopimaníaca* auf, eine Frau, die nur daran interessiert ist, in Dollargeschäften einkaufen zu gehen.

Die Frau bleibt auch in den *timba*-Texten die wichtigste Figur in der Liebesbeziehung, jedoch unter den veränderten Bedingungen des Alltags. Diese Schilderungen waren teilweise so hart, dass einige Schlüsselwerke der *timba* sogar zensiert wurden. Daher ist es gerechtfertigt, die Aufmerksamkeit auf zwei essenzielle Elemente zu lenken: Auf der einen Seite ist es der Bezug auf die Frau in pejorativer Weise, der in der populären Musik nicht neu ist. Andererseits geben die Texte den Werteverlust aufgrund der sozialen Veränderungen in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts wieder. Man darf nicht vergessen, dass die Kunst die Widerspiegelung der Realität ist, Effekt und nicht Ursache, ein Resultat, mit ästhetischem Wert oder nicht, das die neuen

Schwierigkeiten und das veränderte Verhalten des Kubaners von heute zum Ausdruck bringt.

“La bruja”, ein Stück von José Luis Cortés, wurde mit der Begründung zensiert, es beinhalte eine entwürdigende Darstellung der Frau. Analysiert man den Text jedoch konsequent, lässt sich beobachten, dass es nicht mehr ist als die Rekontextualisierung – mit einer populär-philosophischen Einstellung – eines häufigen Themas im kubanischen Liedgut: das materielle Interesse in der Liebesbeziehung. Die *estribillos* und die GesangsImprovisationen, in denen sich die sprachlichen *Codes* gefährlich der vulgären Sprache annähern, waren die Gründe für die Zensur dieses Stückes:

Salgo de la casa aburrido, irritado,	Ich geh’ aus dem Haus, gelangweilt, irritiert,
a buscar tu silueta desesperado	um verzweifelt deine Silhouette zu suchen,
Me encuentro a mí mismo, solo y cansado.	Ich finde nur mich selbst, allein und müde.
La vida es un circo todos somos payasos	Das Leben ist ein Zirkus und wir sind alle Clowns
Escasean los magos, todo me da asco.	Die Zauberer sind selten, alles verursacht mir Ekel.
Y esto me pasa porque faltas tú.	Und dies passiert mit mir, weil du mir fehlst.
Tú te crees la mejor, tú te crees una artista	Du hältst dich für die Beste, du hältst dich für eine Künstlerin,
porque vas en turistaxi por Buenavista	weil du in einem Touristentaxi durch Buenavista fährst,
buscando lo imposible	um das Unmögliche zu suchen,
porque a ti te falta yo también.	denn ich fehle dir auch.
Tú cambiaste mi amor por diversiones baratas.	Du hast meine Liebe gegen billige Vergnügen getauscht.
El precio del espíritu no se subasta	Der Preis des Geistes wird nicht verhandelt,
por eso te comparo yo con una bruja.	deshalb vergleiche ich dich mit einer Hexe.
Coro 1:	Chorus 1:
Tú eres una bruja	Du bist eine Hexe,
una bruja sin sentimiento.	eine Hexe ohne Gefühl.
Tú eres una bruja.	Du bist eine Hexe.
Solo:	Solo:
Tú lo que eres una loca, una arrebatada’, una desquicia’.	Das ist es was du bist, eine Verrückte, eine, die verzückt, die einen umhaut.

Tú eres una loca,
y tu cintura me provoca
pero no me importa na'
[...]
Tú vives de la maldad.
Bruja, que va!

Subastaste mi cariño
por eso no vales na'.
Bruja!
Yo te di lo que tenía
y me dejaste sin na'.

Coro 2:
Coge tu palo y vete!

Solo:
Oye coge tu palo y vete!

Vete de mí, desaparece!
Que yo contigo no quiero brete.

Arranca Lola y sale como un
cohete.
Coge tu palo y vete pa' la luna.

Coro 3:
Corre niño que te va a coger.

Solo:
La bruja te va a llevar.

Du bist eine Verrückte,
deine Hüften provozieren mich,
aber es bedeutet mir nichts
[...]
Du lebst vom Unglück anderer.
Hexe, hau ab!

Du hast meine Liebe versteigert,
deshalb bist du nichts wert.
Hexe!
Ich habe dir gegeben was ich hatte,
und du hast mich mit nichts zurück
gelassen.

Chorus 2:
Nimm deinen Stab und geh!

Solo:
Hör zu, nimm deinen Stab und
verschwinde!
Hau ab von mir, verschwinde!
Weil ich deinetwegen nicht in die
Klemme kommen will.
Mach dich fertig, Lola, und zisch
ab, wie eine Rakete.
Nimm deinen Stab und verschwin-
de zum Mond.

Chorus 3:
Lauf, Junge, sonst kriegt sie dich.

Solo:
Die Hexe kommt, um dich zu ho-
len.

Der zunehmende Gebrauch populärer und vulgärer Sprache ist ein bestimmender Aspekt für den Verlust kontextueller Grenzen. Der in den Texten verwendete umgangssprachliche Wortschatz wird zu einem Teil des künstlerischen Schaffens, der die Öffentlichkeit interessiert. Dies macht den Text zu einem heiklen Gegenstand, da nicht alle Zuhörer – freiwillige oder unfreiwillige – die gleichen Kriterien hinsichtlich formeller und informeller Kommunikation teilen. Daher fühlen sich diejenigen, die keine Anhänger der *timba* sind, häufig von den Ausdrücken aus der populären, manchmal auch vulgären, Umgangssprache in dieser Musik verletzt. Ein Beleg hierfür ist der Gebrauch der traditionellen Doppeldeutigkeit, der für unsere Musik charakteris-

tisch ist und der in vielen aktuellen Liedern durch den Gebrauch eindeutiger Metaphern seinen Wert als ästhetisches Mittel einbüßt.¹⁴

Zwischen den Liedtexten und dem populären Wortschatz entsteht ein Austausch, ein Geben und Nehmen, d.h., ein Autor erfindet eine bestimmte Phrase, die die Bevölkerung unabhängig von ihren musikalischen Geschmäckern übernimmt. Gleichzeitig werden umgekehrt populäre Redewendungen von den Komponisten übernommen. Das geschieht in der vollen Absicht, sie einem breiteren Publikum nahe zu bringen und die Verwendung in nicht direkt mit der Musik verbundenen Situationen zu provozieren. So kommt es, dass Ausdrücke wie „hay que estar arriba de la bola“¹⁵ gegenwärtig häufig im Alltag gebraucht werden. In vielen Fällen verlieren sie ihren marginalen Charakter und werden Allgemeingut.

Dennoch muss man zwischen den vulgären, derben und den populären Sprach-*Codes* unterscheiden und sich daran erinnern, dass immer eine Entwicklung bestand vom vulgären zum populären und von dort zum normalen bzw. standardisierten Sprachgebrauch. Daher sollte man keinesfalls jene Worte ablehnen, die in bestimmten Kontexten funktional und effizient bestimmte Botschaften transportieren.

Die Rolle der Umgebung, in der sich die tanzbare Musik entwickelt, ist entscheidend für die Auswahl der Sprache. Dies erklärt die überschäumende Ausdrucksstärke der Improvisationen bei den populären Festen und die Interaktion mit den Tänzern, die in der Regel die von den Massenmedien vorgegebenen Grenzen überschreitet. Es ist wichtig, auf den gegenwärtigen Aufschwung in der Verbindung von Musik und Tanz hinzuweisen, die eine Bedeutung erhalten hat, die von der vergangener Zeiten verschieden ist. Der Text, vor allem in den *estribillos*, ist bestimmend für gewisse choreographische Bewegungen. So werden Phrasen wie „yo te toco y tú me tocas“, „hay que estar arriba de la bola“ oder „esto te pone la cabeza mala“¹⁶ mit bestimmten Gesten und Bewegungen auf der Bühne verbunden.

¹⁴ Siehe als Beispiel „Juego de Manos“ der Gruppe „Klimax“, in dessen *estribillos* zahlreiche Anspielungen sexueller Natur gemacht werden.

¹⁵ Wörtl.: „Man muss oben auf der Kugel sitzen“ i.S.v. „die Nase vorn haben“.

¹⁶ „Yo te toco y tú me tocas“ („Ich berühre dich und du berührst mich“) von „Adalberto Alvarez y su Son“, „Hay que estar arriba de la bola“ („man muss oben auf der Kugel sitzen“) von „Manolín, el Médico de la Salsa“, „Esto te pone la cabeza mala“ („Das hier lässt dir den Kopf schwirren“) von „Juan Formell y Los Van Van“.

Ein weiteres Phänomen, das in der Entwicklung einer Sprache häufig auftritt, ist die Resemantisierung und Spezialisierung von Begriffen. Im Fall des Liedes “La especulación de la Habana”¹⁷ verschwand die ursprüngliche Bedeutung völlig, und heute wird *especular* (nachdenken, spekulieren) umgangssprachlich synonym für *ostentar* (zur Schau stellen, prahlen) verwendet, was keinerlei Beziehung zur offiziellen Bedeutung besitzt. Dennoch, in dem Maße, in dem diese Verwendung sich verbreitet, wird klar, dass es letztendlich immer der tatsächliche Gebrauch der Sprache ist, der die Normen bestimmt.

Im Gegensatz zum Text ist die Musik in der *timba* ein Phänomen, das im Allgemeinen hohe Anerkennung erfährt und deren Qualität unbestreitbar ist. In den neunziger Jahren gab es eine stetig zunehmende Zahl von Musikern, die sich Schritt für Schritt und auf ähnlichen Wegen der tanzbaren Populärmusik annäherten und die fast alle Absolventen der Musikhochschulen waren. Diese Zunahme professioneller Musiker hat die Entwicklung der *timba* stark beeinflusst. Sie ist eine wichtige Stütze im Dienst der Qualität geworden, welche die Konzepte, Arrangements und Interpretation der Stücke der zeitgenössischen kubanischen Musik auszeichnet und führte zu einem ständig steigenden musikalischen Niveau der Gruppen.

Für die Charakterisierung der Musik der *timba* ist die herausragende Rolle der Perkussionsinstrumente und der Bläsersektion – üblicherweise aus Trompeten, Saxofonen und Posaunen bestehend – von Bedeutung. Im Vergleich zum Rest der klanglichen Ebenen besitzen sie ein extrem höheres Niveau. Auch wenn es sich dabei schon seit langer Zeit um bestimmende Elemente der kubanischen Musik handelt, macht die Bedeutung, die sie in den Arrangements der *timba* erhalten, sie zu charakteristischen Elementen des Stils unserer Populärmusikgruppen. In diesem Sinne ist es angebracht, die Bläser-Arrangements der Gruppe “NG La Banda” zu nennen, die mit ihrer starken Jazzbasis als Beispiel für jüngere Gruppen dient.

Die Polyrythmik steigert sich hörbar, so dass die Hierarchie der klanglichen Ebenen verloren geht,¹⁸ die frühere Stile charakterisierte. Auffällig ist vor allem die Abkehr von der Instrumentierung bestimm-

¹⁷ Von der CD “Con la conciencia tranquila” der Gruppe “Paulo F. G. y su Elite”.

¹⁸ Klangliche Ebenen unterscheiden sich durch die Funktion der einzelnen Instrumentengruppen innerhalb eines Ensembles. Sie können melodisch, harmonisch, rhythmisch, melodisch-harmonisch, melodisch-harmonisch-rhythmisch etc. sein.

ter Gruppenformate – etwa *charanga*, *conjunto*, Orchester, etc. – hin zu einem größeren Spektrum von Perkussionsinstrumenten. Die große und kleine kubanische Perkussion ist in den meisten Formaten in ihrer Gesamtheit vorhanden. Es gibt Gruppen, die Schlagzeug, *tumbadoras*, *pailas* mit *bombo*¹⁹ und Bongo kombinieren, und in denen die freie rhythmische Improvisation von allen Instrumenten gespielt wird. Ebenso werden *güiro*, *maracas*, *claves*, *chekeré*, *campanas* und andere Perkussionsinstrumente verwendet. Gelegentlich wird das virtuose rhythmische Spiel des Bongo in den traditionellen *son-conjuntos* und die leitende Funktion des *bongoseros*, der die Teile eines *son* akustisch markiert, vom *timbales-Set*²⁰ und den dazugehörigen Instrumenten übernommen.²¹

So wird eine Gleichberechtigung der verschiedenen rhythmischen Ebenen und zwischen den unterschiedlichen Instrumenten, in einem erheblich gesteigerten Tempo, erreicht. Dies alles führt zu einer spürbar dynamischeren und aggressiven Musik, wenngleich dies für die Musikwissenschaft ein abstrakter Begriff ist. Die Ausdrucksmittel Klang (*Timbre*), Agogik und rhythmisches Metrum werden im „Misch-Genre“ *timba* deutlich verschmolzen.

Auch die *tumbaos* des Pianos und des Basses auf der einen Seite und die Stimmen der Sänger auf der anderen bewegen sich im Einklang mit diesem rhythmischen und klanglichen Schema. Besonders die Chorstimmen orientieren sich am Zusammenspiel von Solosängern und Perkussionsinstrumenten, um eine kraftvolle Wechselbeziehung zu erreichen.

Der Gesang wird häufig deklamiert, was auf den direkten Einfluss des Rap zurückzuführen ist. Es ist interessant, dass es im nordamerikanischen Rap in der Regel einen oder mehrere Solisten gibt, die „rappen“, und deren Sprechgesang mit einem gesungen Chorus kombiniert wird. In der *timba* ist dies in den meisten Fällen umgekehrt, vor

¹⁹ Orchesterpauke.

²⁰ Im Einleitungsteil eines Liedes hat der Bongo eine rhythmisch freie oder improvisatorische Funktion, und der *bongosero* bestimmt den Übergang zum *montuno*, indem er zum *cencerro*, der geschlagenen Handglocke, wechselt. In der *timba* kommt diese Funktion dem *timbalero* zu, der alle Wechsel innerhalb eines Liedes musikalisch markiert.

²¹ In der *timba* enthält ein *Set* von *pailas* oder *timbales* auch eine *campana chá*, eine *contra campana*, ein *cencerro*, eine *caja china* oder einen *jam block* und ein *plátillo*. Gelegentlich wird auch ein *bombo* hinzugefügt.

allem in Gruppen wie der “Charanga Habanera”, “Bamboleo”, etc. Hier werden die “gerappten” Elemente vom Chor vorgetragen, während der Solist die Melodie singt. Dennoch gibt es andere Orchester, die den Rap auf traditionelle Weise anwenden, etwa die Gruppe “Klimax” in ihren Stücken “Mira si te gusta” und “Juego de manos”.

Signifikant ist auch die Präsenz der *rumba*, die weit hinausgeht über die Verwendung der charakteristischen *clave* dieses Genres. Der Einsatz der Gesangsstimmen weist diesen Einfluss auf, vor allem in der Verwendung von Portamentos,²² die dem *canto*-Teil des *guaguancó* und der anderen *rumba*-Formen ähneln. Die Sänger produzieren am Ende der Verse eine Art Semi-Glissando²³ oder auch kurze Motive der Stimmen, die keine spezifische Tonhöhe erreichen, beispielsweise kurze Vorschläge zu den eigentlichen Tönen. Ebenso entwickeln sich die Phrasen melodisch über einer ständig variierten Basis, ein in der *rumba* häufig zu findendes Element.

Die Dynamik der Musik überträgt sich auch auf die Tänze, was zu einem Repertoire von abrupten, schnellen und aggressiven Bewegungen führt, die ein deutliches Interesse an sexueller Provokation zeigen. Die Choreografie verlangt die Unabhängigkeit und Loslösung der Tanzenden voneinander, was ein deutlicher Einfluss der nordamerikanischen Musik und ihrer Tänze mit ihrer Tendenz zum Egozentrismus ist. Mit dieser neuen Art zu tanzen geht praktisch die traditionelle Art des Paartanzes verloren.²⁴

Es gibt Meinungen, die in der *timba* kein dauerhaftes Element der Kultur Kubas sehen. Dies zu entscheiden wird jedoch nur die Zukunft erlauben. Derweil bleibt sie im Repertoire eines Teils der bedeutenden Gruppen unserer Tanzmusik präsent. Genau wie der neue Boom der traditionellen Musik, so füllt auch die *timba* Säle nicht nur in Kuba, sondern in aller Welt. Mögen diese Gedanken als Ausgangspunkte für eine angemessene Bewertung des Phänomens und seiner Bedeutung für die musikalische Geschichte unseres Landes dienen.

Übersetzung: Patrick Frölicher

²² “Portamento” bezeichnet das “Hineingleiten” in einen gesungenen oder gespielten Ton, und den gleitenden Übergang zwischen zwei Tönen (Anm. d. Hrsg.).

²³ “Glissando” bezeichnet die gleitende Ausfüllung eines größeren Intervalls, gleichsam ein größeres Portamento (Anm. d. Hrsg.).

²⁴ Jesús Guanche, Interview der Autorinnen.

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1998): "La timba y sus antecedentes en la música bailable cubana". In: *Salsa Cubana* Nr. 6, S. 9-11.
- Casanella, Liliana (1999): "Textos para bailar: ¿una polémica actual?" In: *Salsa Cubana* Nr. 7-8, S. 12-16.
- (2000): "Mujer... mucho más que una musa inspiradora" (2. Teil). In: *Música Cubana* Nr. 5, S. 54-57.
- Casanella, Liliana/García, Taidys (1999): "La música bailable y su incidencia en el habla popular cubana". In: *Actas (volumen II), IV Simposio Internacional de Comunicación Social*. Havanna, S. 968-974.
- Eli, Victoria/de los Angeles Alfonso, María (1999): *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*. Madrid.
- Feijóo, Samuel (1986): *El son cubano: poesía general*. Havanna.
- García Meralla, Emir (1997): "Timba brava". In: *Tropicana Internacional* Nr. 4, S. 47-48.
- (1998): "Son de la timba". In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 18-19.
- García Meralla, Emir/Henry, T. (1998): "Somos lo que hay". In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 20-21.
- Gómez, Zoila/Eli, Victoria (1995): *Música latinoamericana y caribeña*. Havanna.
- González Bello, Neris (1999): *Juan Formell y Los Van Van: 30 años de historia y vigencia en el contexto cultural cubano*. Havanna: Instituto Superior de Arte (unveröffentl. Diplomarbeit).
- Henry, T. (1998): "¡Timba, timberos!" In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 22-23.
- Lam, Rafael (1998): "El caballero del son". In: *Salsa Cubana* Nr. 6, S. 23.
- Orovio, Helio (1998): "Rumba en la salsa, pop, folk y timba". In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 14-17.
- Orozco, Danilo (1995): „Echale salsita a la cachimba." In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 3, Mai-Juni, S. 3-8.
- Pagano, César (1997): "La timba: ¿un nuevo ritmo?" In: *91.9 La revista que suena...* Nr. 14, S. 14-22.
- Pérez, Jorge Ignacio (1998): "Adalberto sigue montado en el coche". In: *Salsa Cubana* Nr. 6, S. 18-21.
- Villaurrutia, Raimundo/Guerra, Mirna/Oviedo, Ada (1997): *Caracterización socio-demográfica y musicológica de una agrupación de proyección internacional: Issac Delgado y su orquesta*. Havanna: CIDMUC.

Weitere Quellen

- Guanche, Jesús (Dr. der Ethnologie): Havanna, April 1999.
- Orozco, Danilo (Dr. der Musikwissenschaft): Havanna, Dezember 2000
- Ramos, Juan (Musiker und Musikwissenschaftler): Havanna, Dezember 2000.